Rok II. Warszawa, 1 Listopada 1909 r. № 21.

MŁODA MUZYKA

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

wychodzi 1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop., półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. W Ks. Poznańskiem: rocz. Mk. 8 półrocz. Mk. 4.50, kwar. Mk. 2.25. Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

TREŚĆ NUMERU.

Wspomnienia historyczne.

(Od 1—15 listopada).

1 listopada 1825 założenie kamienia węgielnego pod Teatr Wielki w Warszawie.
„ „ 1860 otwarcie Konserwatorjum Sterna w Berlinie.
„ „ 1895 um. Al. Zarzycki.
„ „ 1801 ur. się Belini.
„ „ 1855 ur. się Guido Adler.
2 „ 1856 ur. się O. Fleischer.
4 „ 1841 ur. się Karol Tausig.
„ „ 1847 um. Feliks Mendelssohn-Bartholdy.
„ „ 1860 ur. się St. Niewiadomski.
5 „ 1901 otwarcie Filharmonji Warszawskiej.
„ „ 1893 um. Piotr Czajkowski.
6 „ 1859 ur. się Paderewski.
7 listopada 1898 zatwierdzono ustawę „Łódzkiego Tow. Muz.
9 „ 1890 um. C. Franck.
13 „ 1868 um. Rossini.
14 „ 1875 otwarcie Węgierskiej Akademji. Muz.
„ „ 1778 ur. się Hummel.
„ „ 1774 ur. się Spontini
15 „ 1880 zawiązanie Lutni Lwowskiej (początkowo Lwowski chór męski).
„ „ 1906 pierwsze przedstawienie „Wyroku“ Noskowskiego.
„ „ 1787 um. Gluck.

Odpowiedzi Redakcji.

Izoldzie (a może Brunhildzie?). Na zapytanie pani, które odebraliśmy dopiero w tych dniach, odpowiadamy: naszem zdaniem — Titta Ruffo.

Rok II. Warszawa, 1 listopada 1909 r. №. 21.

MŁODA MUZYKA

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

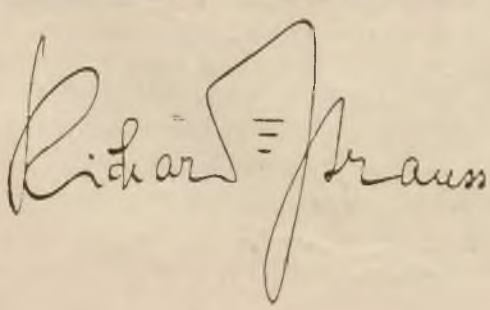
1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

Z dniem 1 stycznia 1910 r. dotychczasowy tytuł naszego pisma zmieniony zostanie na

„PRZEGLĄD MUZYCZNY".

REDAKCJA.







KARYKATURA RYSZARDA STRAUSSA.

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA
Władysława ks. Lubomirskiego
(w sali Filharmonji)

Sezon koncertowy 1909—10.

W piątek, dnia 29-go października 1909 r. o godz. 8¼ wieczorem

Drugi abonamentowy Koncert Symfoniczny

Grzegorza Fitelberga.

PROGRAM.

Część I.

1. *J. S. Bach.* 2-gi koncert brandenburski F-dur (1-szy raz).
   I. Allegro.
   II. Andante.
   III. Allegro assai.
2. *J. Brahms.* Symfonja IV e-mol op. 98.
   I. Allegro non troppo.
   II. Andante moderato.
   III. Allegro giocoso.
   IV. Allegro energico e passionato.

Część II.

3. *Ryszard Strauss.* „Don Quixote", warjacje fantastyczne na temat rycerski
   Introduzione,
   Tema con variazioni,
   Finale.
   (Solo wiolonczelowe wykona p. Sebelik, — na altówce p. Wenty).

* * *

Program koncertu dzisiejszego przedstawia dwie najodleglejsze fazy rozwoju muzyki instrumentalnej: — koncert brandenburski Bacha i Don Quixot R. Straussa. Utwory te, to niejako dwa zasadnicze etapy rozwoju dzisiejszej muzyki orkiestrowej: nie zestawiając i nie porównywując tych dwuch tak różnych w swej istocie talentów twórczych, można śmiało twierdzić, że I. S. Bach był na swoje czasy wprawdzie nie tak głośnym, ale nie mniejszej wagi nowatorem, jak R. Strauss dzisiaj. W czasie pobytu swego w Weimarze, jako nadworny organista i muzyk tamtejszego udzielnego księcia (w latach między 1708—1717), bywał I. S. Bach częstym gościem w sąsiedzkiem Meiningen, które zawsze słynęło ze swej wysokiej kultury artystycznej; dwór w Meiningen sławnym był nietylko w wieku XIX-ym z wzorowego teatru, którego istnienie pamiętamy jeszcze wszyscy — ale tradycje, dziś jeszcze pierwszorzędną opinją cieszącej się orkiestry meiningeńskiej (na czele której stali w ostatnich czasach tacy dyrygienci, jak: Hans Bülow, R. Strauss, Fritz Steinbach) sięgają wieku XVII-go. Ówczesna „książęca kapela" słynną była

nietylko z dyscypliny artystycznej, ale stworzyła ona swój własny styl, który wycisnął piętno na twórczości koryfeuszów klasycyzmu niemieckiego.

W Meiningen poznał też Bach goszczącego tam niejednokrotnie margrabiego Chrystjana Ludwika brandenburskiego, który słynął jako zamiłowany protektor sztuk pięknych a zwłaszcza muzyki. Na zamówienie tegoż margrabiego napisał Bach już w Coethen (t. j. po opuszczeniu Weimaru) sześć „koncertów" nazwanych od mecenasa, któremu poświęcone zostały, „*brandenburskimi*."

W liście — jak ówczesna moda kazała — po francusku pisanym z bardzo dworską uniżonością (charakterystycznym np. jest ton następującego frazesu: „je remarquai que votre Altesse Royale prenait quelque plaisir aux petits (!!) talents que le Ciel m'a donnès pour la musique")*) — składa I. S. Bach owe 6 koncertów margrabiemu brandenburskiemu, jako jego: „trés humble et trés obeissant serviteur."

Koncerty owe mają z pojęciem „koncertu" w dzisiejszem znaczeniu wspólną jedynie nazwę, bo przedewszystkiem nie są komponowane na solowy instrument z akompanjamentem orkiestry, lecz na orkiestrę oraz epizodycznie występujące solowe instrumenty. Skład orkiestry drugiego koncertu jest następujący: trąbka, flet, obój, skrzypce solo oraz skrzypice I i II (dla odróżnienla od solowych, znaczonych w partyturze Violino di ripieno), altowki, wiolonczele, *Violone* (instrument dawniej używany, dziś zastępowany kontrabasem, od którego był nieco mniejszy) oraz nieodłączne *Cembalo;* używanie tego instrumentu miało na celu jedynie podtrzymanie basu — dziś w produkcjach na większą orkiestrę jest zupełnie zbędnem.

Drugi koncert brandenburski składa się z trzech części: Allegro, Andante i Allegro assai. Andante jest ściśle polifoniczną rozmową trzech solowych instrumentów: skrzypiec, fletu i oboju na tle basso continuo, w części ostatniej bardzo ważną rolę solową odgrywa trąbka.

* * *

Na wskroś indywidualna — choć na ściśle klasycznej kulturze wyrosła twórczość Brahmsa dala w czterech symfonjach obraz takiego bogactwa i głębokości natchnienia, jakiemi nie wielu kompozytorów pobeethovenowskiej epoki poszczycić się może. Czwarta — ostatnia symfonja (op. 98) posiada wszystkie cechy najcelniejszych Brahmsa utworów; w Allegro jasna, prawdziwie klasyczna rytmika w połączeniu a raczej kontrastująca z pewną melancholijną, romantyczną rozlewnością melodji (zamiłowanie do kombinowania rytmu triolek z rytmem prostym) — logika budowy nadzwyczaj ścisła, składają się na całość, która daje wrażenie dzieła doskonałego artystycznie i szczerego w wyrazie.

W Andante moderato—rozpoczynającem się po kilku taktach wstępu (figura akompanjamentu) ulubioną przez Brahmsa kantyleną, którą dwa klarnety „śpiewają" tercjami—rozwija autor swe myśli szeroko i barwnie — zawsze z tą głęboką zadumą o lirycznem zabarwieniu a kończy bardzo interesującym zwrotem harmonicznym.

Dwie części następne odbiegają nieco swym typem od przyjętych w klasycznej symfonji. Część trzecia, odpowiadająca dawnemu Scherzo (na $^3/_4$), zjawia się u Brahmsa jako Allegro giocoso o prostym rytmie na $^2/_4$ — natomiast część ostatnia „Allegro energico e passionato" zbudowaną jest w rytmie na $^3/_4$.

* * *

Ryszard Strauss. Don Quixote. Fantastyczne warjacje na temat o rycerskim charakterze (op. 35).

---

*) „Zauważyłem, że Wasza wysokość raczyła znaleźć pewne upodobanie w mym małym talencie do muzyki, którym Niebo mnie obdarzyło."

Dzieło to, skomponowane w roku 1897-ym, jest jednem z najbardziej charakterystycznych w łańcuchu poematów symfoniczych Straussa, które rozpoczyna „Macbeth“ a kończy „Domestica.“ Historje „Rycerza o smutnej postaci“ przedstawiali już przed Straussem: Rubinstein w poemacie symfonicznym — J. Kienzl w operze; — R. Strauss wybrał bardzo wdzięczną formę „fantastycznych warjacji“, w których miał sposobność rozwinięcia całego zasobu swej niesłychanie bogatej pomysłowości politonicznej oraz charakterystycznej a miejscami zdumiewająco śmiałej kolorystyki orkiestrowej.

Jako charakter motywów stanowi Don Quixot analogię do „Tilla Sowizdrzała“, napisanego o trzy lata wcześniej. Że dla stworzenia szeregu barwnych, kolorystycznych efektów użył Strauss zwiększonej baterji współczesnej orkiestry, nadmieniać zbyteczne; jako nowość w utworze symfonicznym figuruje instrument, naśladujący szum wichru—tak zwana popularnie w teatralnym języku: „Windmaschine.“

Bohatera z Salamanki upersonifikował R. Strauss tematem o „rycerskim charakterze“ i najczęściej każe w jego imieniu przemawiać sentymentalnej wiolonczeli — jako rzecznicza Sancho Pansy figuruje prócz bas klarnetu i tuby przeważnie „altówka.“

Trzymając się ideji muzyki programowej, kompozycję swą t. j. temat i dziesięć muzycznych warjacji rozsnuwa R. Strauss na tle następującej opowieści:

Introdukcja. Wytwarzanie się charakteru i usposobienia Don Quixota pod wpływem lektury romansów rycerskich, która go popycha do postanowienia, aby jako błędny rycerz szukał przygód na szerokim świecie.

Temat. Rycerz o smutnej postaci i jego dowcipny giermek-chłop Sancho-Pansa.

1 warjacja. Wyjazd. Walka z wiatrakami.

2 warjacja. Zwycięska bitwa z trzodą baranów

3 warjacja. Rozmowa między idealnym Don Quixotem a grubo materjalnym Sancho Panso.

4 warjacja. Walka z pielgrzymami.

5 warjacja. Straż nocna: wierna myśl o Dulcynei.

6 warjacja. Spotkanie z wiejską dziewką, którą Sancho przedstawia swemu panu jako Dulcyneję.

7 warjacja. Gonitwa przez powietrze na drewnianym koniu.

8 warjacja. Jazda w zaczarowanej łodzi (Barkarola).

9 warjacja. Walka z dwoma mniemanymi czarownikami; dwoma braciszkami na mułach.

10 warjacja. Pojedynek z rycerzem z białego księżyca. Don Quixote rozciągnięty na ziemi składa broń i zostaje pasterzem.

Final. Ostatnie chwile Don Quixota. Jego śmierć.

HENRYK OPIEŃSKI.

ROMUALD AUST.

Nowożytna estrada orkiestrowa.

Z chwilą gdy w muzyce pojawił się nowy pierwiastek dramatu, a wślad za nim tchnienie odrodzonej poezji zakołysało potężnie jednostronnem pojęciem dzielności, gdy opisowość w muzyce dosięgła rozkwitu, zadając kłam teorjom o ograniczonym zakresie muzyki, rownocześnie psuć się coś zaczęło w zgodności, jaka do tej chwili panowała pomiędzy obrazem dźwiękowym widzianym w partyturze, a rzeczywistością wykonania.

Wprawdzie Wagner, wiedziony intuicją zarówno twórczą jak i odtwórczą, nie omieszkał zastosować pewnych poważnych zmian przy budowie zagłębia estrady orkiestrowej w teatrze swoim w Bayreuth, przykład ten jednak nie zdołał pobudzić do rozmyślania nad ścisłym związkiem owych urządzeń z wynikiem, t. j. z doskonalszem, uszlachetnionem brzmieniem zbiorowego dźwięku orkiestrowego, ani temsamem do wyciągnięcia stąd wniosków ogólniejszej natury. I stało się, że nowy, decydujący impuls do rozwiązania spiętrzonych już trudności, powstałych na gruncie nieustosunkowania warunków akustycznych do wzrastających stale wymagań, nastąpił z biernej dotąd (równoległej do opery) dziedziny muzyki symfonicznej czyli koncertowej.

Kilka lat temu, podczas uroczystości muzycznych w Heidelbergu, Filip Wolfrum, dyrygient koncertów symfonicznych, w obliczu niezwykle licznie zgromadzonych przedstawicieli świata muzycznego, zwycięsko pokonał powszechne niedowierzanie w doniosłość swych śmiałych i niestrudzonych usiłowań w kierunku racjonalnego przekształcenia estrady orkiestrowej.

Wyniki jakie przedstawił były zadziwiające: orkiestra niezbyt liczna posiadała brzmienie potężne i jednolite; plastyka i przejrzystość wykonania nie pozostawiały nic do życzenia; podczas *fortissima* całej orkiestry na miejscu zwykłego chaosu dźwięków panowało dobre ustosunkowanie siły brzmienia oddzielnych instrumentów i grup tychże, wobec czego słuchacz zawsze mógł odróżniać i śledzić poszczególne głosy; całość wreszcie cechowała doskonała harmonijność, spoistość i szlachetność dźwięku zbiorowego ciała wykonawczego.

Zobaczmy, jakimi środkami można było usunąć przeszkody, które niweczą częstokroć najszczytniejsze pomysły wykonawcze kapelmistrzów, którym możność wypowiadania się mową wielkiej sztuki bezpośrednio do duszy szerokiego ogółu, tak bardzo leży na sercu. Cel osiągnięto przez zmianę budowy estrady koncertowej. Zasadą konstrukcji nowej estrady jest nie stopniowe wznoszenie się, lecz zstępowanie coraz niżej szerokimi stopniami wgłąb. Jest ona zatem dokładnem odwróceniem dotychczasowego typu estrady orkiestrowej. Stopni jest cztery, pięć a nawet więcej. Najwyższe, najbliższe do publiczności, zajęte są przez instrumenty o najsłabszym stosunkowo dźwięku (jak skrzypce, wiolonczele, harfy); następne, niższe — przez instrumenty dęte drewniane; dalsze jeszcze — przez dęte metalowe i perkusję.

Oczywistą jest rzeczą, że dzięki takiej konstrukcji estrady, pozornie nierozwikłane trudności, z jakiemi na estradzie typu dotychczasowego walczyć musi każdy dyrygient, obezwładnione zostały za jednym zamachem.

Zniknęła tedy zabójcza przewaga siły dźwięku instrumentów dętych metalowych, a niekiedy i drewnianych nad kwintetem; jaskrawość i nieszlachetność dźwięku instrumentów blaszanych i perkusyjnych; trudność osiągnięcia *piana* i *pianissima* przez instrumenty dęte wogóle i wreszcie zniknęło ogólne złe ustosunkowanie brzmienia całego ciała wykonawczego.

W Heidelbergu zastosowano nadto cenny bardzo i ważny system odosobnienia pojedyńczych stopni owej zstępującej tarasowo estrady i uruchomienia każdego z nich z osobna w kierunku pionowym. Zależnie zatem od potrzeby dyrygient ma możność podnieść lub opuścić poszczególne stopnie estrady. Naciskając jedynie właściwy przycisk elektryczny, kierujący odnośnym mechanizmem, może on uskutecznić wydzielenie i uwydatnienie głosu danego instrumentu czy też całej grupy instrumentów; może celowo równoważyć i ustosunkowywać siłę brzmienia, a nawet nadawać odcienia i zabarwiać poszczególne dźwięki instrumentów i grup orkiestrowych.

W zagłębiach orkiestrowych teatrów operowych również coraz częściej spotykamy nasladowania lub odmiany powyższego wzoru zreformowanej, nowożytnej estrady orkiestrowej, z dodatkiem rozmaitych uzupełnień i zmian, zastosowanych do miejscowych warunków i akustyki poszczególnych sal.

Byłoby pożądanem, aby nowy dorobek w dziedzinie sztuki wykonawczej znalazł szerokie zastosowanie.

Współcześni muzycy polscy.

(*Ciąg dalszy*).

Pachulski Henryk, ur. 4 październtka 1859 r. w majątku Łazy, Siedleckiej gub. Wykształcenie muzyczne otrzymał w konserwatorjum warszawskiem, a nauczycielami jego byli: Strobl (fortepjan), Moniuszko (harmonja) i Żeleński (kontrapunkt). Po ukończeniu konserwatorjum (1876 r.) przebywał czas jakiś w Warszawie, występując od czasu do czasu na koncertach jako pjanista. Usłyszawszy w Warszawie grę Mikołaja Rubinsteina, przeniósł się w r. 1880 do Moskwy, wstąpił do tamtejszego konserwatorjum i kształcił się dalej w grze fortepjanowej pod kierunkiem wspomnianego mistrza. Ze śmiercią Rubinsteina (11 marca 1881) przerwał studja, wyjechał za granicę, skąd po roku powrócił znowu do Moskwy, zapisał się powtórnie do konserwatorjum i był uczniem Pabsta. Po ukończeniu studjów muzycznych na skutek protekcji Czajkowskiego ówczesny dyrektor konserwatorjum w Moskwie, Taniejew, zaangażował Pachulskiego na profesora gry fortepjanowej powierzonej sobie uczelni. Na stanowisku tem pozostaje P. do obecnej chwili. Jako kompozytor Pachulski dużo zawdzięcza Taniejewowi. Z prac kompozytorskich wymienić należy: suitę orkiestrową, wykonaną w Moskwie pod dyrekcją Bulleriana (1898) i Safonowa (1899) i w Warszawie pod dyrekcją autora, Noskowskiego i Windersteina; marsz uroczysty na wielką orkiestrę (wykonany w Warszawie pod dyrekcją Młynarskiego w r. 1900); fantazję na fortepjan z orkiestrą; sonatę fortepjanową; warjacje na fortepjan; cały szereg utworow fortepjanowych; piesni na głos solowy; wyciąg fortepjanowy dzieł Czajkowskiego: 3 symfonji, kaprysu włoskiego, sekstetu, uwertury „Hamlet“ etc.

Paderewski Ignacy, ur. 6 listopada 1860 r. w Kuryłówce na Podolu, jejeden z wybitniejszych pjanistów wszechświatowej sławy i po Chopinie najrozgłośniejszy przedstawiciel sztuki polskiej na obczyźnie. Lata młodzieńcze spędził w domu rodzinnym (rodzice jego byli posiadaczami własności ziemskiej) i nie objawiał nadzwyczajnego uzdolnienia do muzyki; zresztą w domu rodzicielskiem nie znalazł zachęty do muzyki i sposobnosci do rozwinięcia zdolności, które w młodocianej duszy drzemały. Dopiero w 12 roku ujawnił się w nim wyraźniej pociąg do muzyki, w tym też roku wstąpił do konserwatorjum warszawskiego i kształcił się pod kierunkiem prof. Janoty i Strobla (fortepjan) Roguskiego i Żeleńskiego (nauki teoretyczne). Gienjusz Paderewskiego nie był zrazu dostatecznie oceniony przez personel profesorski, i to doprowadzało P. nieraz do rozpaczy. Jak dalece nie poznano się na wyjątkowych zdolnościach swego wychowańca, świadczy chociażby fakt przeznaczenia go na... puzonistę do orkiestry konserwatorjum; za nieprzyjęcie przez Paderewskiego tego „zaszczytnego wyróżnienia“ zagrożono mu nawet wydaleniem z konserwatorjum; ostateczności tej jednakże w porę zaniechano. Charakteryzując Paderewskiego—ucznia, pisze Wł. Żeleński: „Było to młode orlę szlachetnego gatunku, dumne, śmiałe, ambitne, nieco drapieżne, samowolne, ale przedewszystkiem samodzielne, pewne siebie i swej przyszłości; rwało się do szerokich horyzontów,

czując, ze prędzej czy później wyfrunie ze zbyt ciasnego gniazda." Po ukończeniu konserwatorjum (1877) Paderewski został profesorem gry fortepjanowej w uczelni, w której sam czerpał światło wiedzy muzycznej i urząd ten sprawował do r. 1881. Mając lat 19 zawarł związek małżeński z koleżanką swą z konserwatorjum (ur. Korsak). Z małżeństwa tego doczekał się mistrz syna; śmierć jednakże rozdzieliła rychło obojga małżonków, i w rok po ślubie Paderewski zostaje wdowcem. Spełniając ostatnią prośbę zmarłej żony, Paderewski opuszcza w r. 1881 Warszawę i udaje się na dalsze studja za granicę, przedewszystkiem do Berlina, gdzie pracuje nad kompozycją pod kierunkiem Kiela i Urbana, a następnie do Wiednia (1884) na studja fortepjanowe do Leszetyckiego. Wyjazd do Wiednia poprzedził roczny pobyt w Warszawie, podczas którego był powrotnie prof. konserwatorjum. Od czasu do czasu ukazywał się na estradach koncertowych w kraju, w Krakowie i w Zakopanem, zwłaszcza był częstym gościem hal tatrzańskich, zbierając skrzętnie melodje ludowe do przyszłego „Albumu tatrzańskiego."

Jako pjanista zawdzięcza Paderewski dużo Leszetyckiemu. Studja pod kierunkiem słynnego pedagoga wydały wynik nadspodziewany i przyczyniły się do zyskania tytułu „mistrza tonów" i „króla pjanistów." Pierwsze wieści o Paderewskim, jako kompozytorze rozszerzyła żona Leszetyckiego (Essipowa), wcieliwszy do swego programu utwory fortepjanowe mistrza („Pieśni Wędrowca," „Album majowe," „Théme varié," „Melodje," „Menuet," „Krakowiaki" i inne).

Ukończywszy studja u Leszetyckiego, Paderewski przyjął stanowisko profesora konserwatorjum w Strassburgu, lecz nie na długo: ciasny zakres działalności pedagoga nie mógł zadowolić jego artystycznych aspiracji, żegna się więc z zawodem nauczycielskim i poświęca się wyłącznie karjerze wirtuozowskiej.

Po koncercie kompozytorskim w Warszawie (1885) i następnym w Wiedniu (1887) następuje epoka tryumfów, uwieńczona wyjątkowem powodzeniem artystycznem i materjalnem.

Wszystkie większe miasta całego niemal globu ziemskiego gościły w swych murach Paderewskiego i wszędzie był przedmiotem owacji; i nie tylko „zwyczajni śmiertelnicy" napawali się grą mistrza: słuchały jej i osoby ukoronowane, i w tym celu P. często był zapraszany na dwory panujące. Grę P. cechuje niezmierna uczuciowość, prostota i naturalność, z jaką natchnienia mistrzów tonów tłumaczy językiem dźwięków muzycznych. Dodać do tego należy delikatne, lekkie dotknięcie klawiszy, wysubtelnione frazowanie i mistrzowski sposób uwydatniania myśli głównych utworu. Ostatni jego występ w Warszawie należy do niedawnej przeszłości. Przedostatni zaś miał miejsce na pierwszym koncercie Filharmonji w dzień jej otwarcia, t. j. 5 listopada 1901 r., na którym wykonał własny koncert fortepjanowy a-mol.

Dorobek kompozytorski Paderewskiego przedstawia się dość poważnie i składają się nań: utwory na fortepjan: preludjum i menuet; elegja b-mol; trois morceaux; tańce polskie (krakowiak E-dur, mazurek e-mol, krakowiak B-dur); intro duction et toccata d-mol; chant du voyager; tańce polskie Nr. 2 (krakowiak F-dur, mazurek a-mol, mazurek A-dur, mazurek B-dur, krakowiak A-dur, polonez H-dur); Album de Mai; sceny charakterystyczne; warjacje i fuga a-mol; album tatrzańskie; humoreski koncertowe (2 zeszyty); dans le désert; sonata na fortepjan; legiendy i miscellanea (3 utwory); sonata a-mol na skrzypce i fortepjan; pieśni na głos solowy op. 7 cztery pieśni; op. 18 sześć pieśni do słów Mickiewicza; „Fantazja Polska" na fortepjan i orkiestrę; koncert fortepjanowy a-mol; symfonja „polska" (wykonana 12 lutego 1909 r. w Bostonie) i opera „Manru", wystawiona po raz pierwszy w Dreznie 29 maja 1901 r., a następnie w Amsterdamie, Pradze, Zurychu, Nowym Jor-

ku, Lwowie, Kijowie i innych miastach Europy. W Warszawie opera „Manru“ wystawiona była 24 maja 1902 r. Libretto do tej opery skreślił dr. Nossig podług powieści Kraszewskiego „Chata za wsią.“

Bjografję Paderewskiego wydał autor libretta „Manru“ (J. I. Paderewski von dr. Alfred Nossig. Leipzig; Herman Seeman Nachfolger. 1903).

Poliński Aleksander, ur. 4 czerwca 1845 we wsi Włostowie w Sandomierskiem. Pobierał nauki w gimnazjum Radomskiem, następnie w Szkole Głównej Warszawskiej. Harmonję studjował u Żeleńskiego, kontrapunkt i wogóle teorję wyższą u Noskowskiego, a instrumentację i formy muzyczne u Minhejmera. Poświęciwszy się specjalnie badaniu dziejów muzyki ojczystej, zwiedził całą Polskę przedrozbiorową w poszukiwaniu źródeł po starych klasztorach, opactwach, archiwach oraz zbiorach publicznych i prywatnych. W ciągu dość długich poszukiwań odnalazł tak cenne materjały jak: pierwsze dopiero próby czterogłosowych pieśni światowych z XVI w., z tegoż wieku pierwsze djalogi muzyczne (utwory teatralne), tańce i dzieła teoretyczne; kompozycje głośnych mistrzów z XVI—XVIII wieku: Wacława z Szamotuł, Marcina ze Lwowa, Krzystofa Klabona, Gorczyckiego, oraz zupełnie dotąd nieznanych, a znakomitych muzyków, jak: Szarzyński, Damian, Różycki, Zieleniewicz i wielu innych, pierwsze symfonje polskie (Milwida), preludje, fugi, kanony, kaprysy etc., wreszcie całe stosy dzieł kompozytorów *minorum gentium.*

Z dziedziny dawnej muzyki w Polsce, napisał studja drukowane w „Echu muzycznem“ od 1880—1890: „Gomółka i jego psalmy,“ „Wacław z Szamotuł,“ „Znakomitsi cudzoziemscy muzycy w Polsce (Henryk i Herman Finkowie), „Bakwark sławny lutnista Zygmunta Augusta,“ „Monumenta musices sacrae in Polonia.“ W 1890 wydał rozprawę „O muzyce kościelnej i jej reformie,“ tudzież „Śpiewy chóralne kościoła Rzym. Katol.“ na 4 głosy, zebrane z zabytków muzyki religijnej polskiej z XVI i XVII w., „Pieśń Bogarodzica pod względem muzycznym“ (Warszawa 1903), „Dzieje muzyki polskiej“ z 147 ilustracjami, nutami etc., (Lwów 1907).

Oprócz tych dzieł pomieszczał w „Kłosach,“ Tygodniku Ilustrowanym,“ „Tygodniku powszechnym,“ „Echu muzycznem“ i innych wiele artykułów muzycznych, bjografji i t. d. Od 1881—1899 prowadził dział krytyki muzycznej w „Kurjerze Porannym“ a od 1899 w „Kurjerze Warszawskim,“ prócz tego w „Wielkiej Encyklopedji ilustrow.“ redaguje cały dział muzyczny: historyczny, teoretyczny i bjograficzny. Od r. 1905 wykłada historję muzyki polskiej w konserwatorjum warszawskiem.

W dorobku kompozytorskim posiada wiele utworów, z których niektóre (msze, pieśni chorałne i solowe, preludja organowe i t. d.), weszły w skład kancjonału Grabowskiego, wydanego w 1891 r. dla użytku organistów.

(*D. c. n.*).

5 EMIL JAQUES DALCROSE

Nauka gry fortepjanowej a wychowanie muzyczne.

(*Ciąg dalszy*).

Kiedy w poprzednim rozdziale wspomniałem o ćwiczeniach rąk, ramion, nóg, mógłby ktoś z czytelników zapytać, co z muzyką wspólnego mają te czysto fizyczne ćwiczenia?—Ćwiczenia te mają nauczyć dziecko dzielić daną przestrzeń czasu na równe części, równocześnie zaś umacniać w niem zmysł równoważenia

swoich ruchów, oraz wzbudzać siłę woli, która ma być skierowywaną do odpowiednich członków ciała—słowem, ćwiczenia te służą do wykształcenia rytmicznego zmysłu dziecka. Powinny one trwać przez dwa lata; zaczynać należy już w 5 — 6 roku życia, traktując przytem naukę prawie jako zabawę. Trudno doprawdy uwierzyć, jak rzadko u dziecka występuje poczucie miary czasu połączone równocześnie z poczuciem rytmu. Spróbujcie, proszę, czy wasze dzieci potrafią wykonywać regularne poruszenia nogami? Proszę liczyć głośno: raz, dwa! akcentując to „raz,“ to „dwa.“ Zdziwicie się wtedy, przekonawszy się, że dziecko nie jest panem swoich ruchów, że ani ramiona, ani nogi nie poddają się jego woli. Jeszcze w piątym roku życia wszystkie dzieci nie umieją radzić sobie. W siódmym do ósmego roku życia rozwija się naturalny instynkt rytmiczny u pewnej części dzieci, ale z górą 75% nie jest jeszcze w stanie wykonywać określonych ruchów przy szybkiej zmianie rytmów. Mimo to jednak sadza się je bez skrupułu już w tym wieku przy fortepjanie i każe się wykonywać ujęte w rytm następstwa dźwięków, muzykę, przy pomocy małych i słabych palców, jedynego przyrządu do akcentowania, jakim rozporządzają. Jeżeli jeszcze weźmiemy pod rozwagę, że nawet natury, mające wrodzoną łatwość rytmiczną, już w okresie swego rozwoju t. j. między 12 a 14-ym rokiem zycia, z pewnym trudem, a nawet ociężale zabierają się do wykonywania zwrotów i ruchów ciała i tracą chwilowo równowagę — to nie można się dziwić, że tak niewiele uczennic gra na fortepjanie rytmicznie, a choćby tylko ściśle w takcie. Podstawą zmysłu rytmiczności jest zrównoważenie ruchów ciała; komu tego nie dostaje, ten z konieczności będzie miał ruchy niezgrabne. Ludzie nerwowi mają, wykonując utwory muzyczne, rytm nieregularny i niezdecydowany; flegmatycy zatrzymują się długo na ostatniej części taktu, sangwinicy zaś bardzo krótko lub nawet je opuszczają. Uzdolnienie kapelmistrza pod względem utrzymania w należytych karbach orkiestry, można poznać już po jego pierwszem wystąpieniu, postawie i sposobie, jsk wita publiczność—zanim jeszcze podniesie pałeczkę. Bystry i spostrzegawczy nauczyciel pozna temperament nowych swoich uczniów po sposobie, jak się przedstawiają, jak chodzą, jak siadają i siedzą. Kto idzie krokiem lekkim i naturalnym ma w sobie zarodki giętkiego i układnego rytmu. Idący bardzo sztywnie i poważnie, będą może mieli zmysł rytmiczny, ale przy graniu będą akcentować nieco sucho i twardo. Od idącego krokiem nieregularnym i poruszającego się niezgrabnie należy oczekiwać rytmizowania niespokojnego i nierównego. Ale wszystkie te braki można i powinno się usunąć, albo wyrównać do pewnego stopnia. Do tego właśnie służą wyżej wspomniane ćwiczenia fizyczne, które dają dziecku możność owładnąć każdej chwili swoimi muskułami, w celu szybkiego wykonywania najróżnorodniejszych ruchów. Słabe muskuły bioder, łydek albo pleców mogą spowodować nagle, mimowolne, a nieuniknione ruchy. Skutkiem tego wytwarza się za szybki ruch, co znowu powoduje skrócenie muzycznej części taktu. Wymaganą bowiem postawą ciała i wzajemnie od siebie zależne ruchy, możemy tylko wtedy osiągnąć, w ściśle oznaczonych odstępach czasu, kiedy w chwili stosownej wprawimy w ruch odnośne, kolejno po sobie sprawujące funkcje grupy muskułów i ich odnośniki. Z drugiej strony, brak natychmiastowej reakcji pewnych muskułów na akt woli ucznia, może spowodować opóźnienie ruchu, wskutek czego znowu powstaje *przedłużenie* muzycznej części taktu — a przy bardziej skomplikowanych rytmach prowadzi do zupełnego zamieszania i powoduje nieregularne ruchy. Doświadczenie poucza, że zwłoka w przeniesieniu woli na organ, mający wykonać swoją czynność, wpływa nawet na oddanie rzeczy prostej pod względem metrycznym taktu. Okazuje się z tego, że jest rzeczą nieodzowną, aby dzieci *przed wszystkimi innymi ćwiczeniami* uprawiały te, które upodatniają ich członki do wykonania każdego ruchu sprawnie, z wymaganą siłą i gibkością. Do-

piero wtedy, kiedy się osięgnie równowagę wszystkich ruchów ciała, powinno się zacząć naukę graficznych znaków wartości muzycznej czasu. Wtedy nie będzie jej już znaczył słaby palec małej ręki dziecięcej, ale wyrażać ją będzie całe ciało i wszystkie, wprawiane po sobie kolejno w ruch muskuły, które przez rytm swych ruchów wyszkolą duchowe funkcje mierzenia czasu i akcentowania. W ten sposób stanie się znaczenie rytmu tem, czem powinno być, a więc naturalną, fizyczną poniekąd czynnością, indywidualnym objawem życia. Ponieważ rytm jest to życie...

Każdy ruch ciała albo grupa takich ruchów odpowiada jednej części taktu, albo grupie, złożonej z kilku części taktu. Dlatego musi nauczyciel przy wykonywaniu odnośnych ruchów, wyjaśnić równocześnie znaczenie znaków muzycznych (cała-nuta, pół, ćwierć-nuta i t. d.), a po dwu latach nauki nauczy się dziecko nietylko tych konwencjonalnych znaków, ale potrafi je doskonale interpretować zapomocą gestów, głosu—ponieważ do tych początkowych studjów uciekać się należy do pomocy głosu. Należy przytem dawać do śpiewania łatwe melodyjki, ponieważ nastręcza się przy tem sposobność praktycznego zademonstrowania najrozmaitszych rytmów. W ten sposób nauczy się 7 — 8 letnie dziecko zasad taktu i rytmu, nie wiedząc o tem, że oddawało się studjom muzycznym. A uczyć się będzie z radością i bez oporu, ponieważ dzieci lubią ruch nad wszystko. Ponadto ćwiczenia gimnastyczne wzmocnią organizm i rozwiną głos. Ponieważ przy takich ćwiczeniach są czynne wszystkie muskuły aparatu oddechowego, przez co rozszerza się klatka piersiowa, wzmacniają się płuca i są w możności daleko łatwiej wdychać większe ilości powietrza. Nawet dzieci nieutalentowane pod względem muzykalności mają z nauki tę korzyść, że poprawiają znacznie stan swego zdrowia. Wogóle gimnastyka rytmiczna spełnia cel podwójny: rozwija ciało i czyni je podatnem i usposabia do wykonywania czynności artystycznej. Muszę nadmienić, że nawet przyszłe studja fortepjanowe mogą tylko zyskać na tem, ponieważ palce nie zostają nieczynnymi podczas ćwiczeń gimnastycznych. Owszem, używa się ich celem uzmysłowienia nut mniejszej wartości, tak, że muskuły ręki ćwiczą się doskonale. Co więcej, ćwiczenia te ułatwiają i przygotowują rękę nawet do owego sławnego „podkładania“ pierwszego palca. (*D. c. n.*).

W. T. DOBRZYŃSKI.

Z muzyki rosyjskiej.

(Dokończenie).

Piątym i ostatnim z plejady mistrzów muzyki rosyjskiej, których twórczość dla jej oryginalności poddajemy rozbiorowi w niniejszym szkicu, jest Rimskij—Korsakow (1844—1908).

Jako kompozytora narodowego łączą go ścisłe więzy pokrewieństwa z Dargomyżskim, Musorgskim, Borodinem, a zwłaszcza Glinką, jako twórcą „Rusłana i Ludmiły“, jako technik i instrumentalista—niema wśród nich równego sobie.

Epika, nie borodinowska epika historyczna, ale epika bajeczna—oto najbliższa organizacji twórczej R.-Korsakowa dziedzina, którą też pogłębił i rozszerzył do rozmiarów olbrzymich. Jako ilustrator muzyczny fantastycznych wytworów ludowo-poetyckiej wyobraźni, R.-Korsakow zajął naczelne stanowisko nie tylko wśród kompozytorów rosyjskich. Rzec śmiało można, że sztuka wszechświatowa nie posiada dotychczas artysty, któryby w dziedzinie *ściśle bajecznej* dorównał Korsakowowi siłą i wyrazem epicznego obrazowania, darem ujęcia najbardziej naiwnej koncepcji poetycznej w ogromnie interesującą oprawę muzyczną, kolorytem i wzorzystością tła orkiestrowego, oraz umiejętnością operowania brzmieniem poszczególnych instrumentów dla wytworzenia właściwych bajce nastrojów.

Nad istotą muzyki epicznej i warunkami uzasadniającymi rację jej bytu, zastanawialiśmy się w artykule, poświęconym Borodinowi. W zarysach ogólnych rozumowania te dadzą się zastosować i do R.-Korsakowa z tem jednak zastrzeżeniem, że, podczas kiedy celem Borodina, zwłaszcza zaś Musorgskiego jest przeistoczenie muzyki w czynnik opisowo-historyczny, Korsakow stoi na gruncie epiki bajecznej, żywiołu przez swą niepochwytność i fantastyczność o wiele więcej nadającego się do wcielenia w dźwięki od ścisłych kronik, czy opowieści. Negować pokrewieństwo, zachodzące pomiędzy dźwiękiem a oderwanymi od realizmu uczuciowego płodami wyobraźni ściśle fantastycznej, nie sposób. Łączność tych dwu czynników nie jest, być może, skojarzeniem idealnem, wypływającem z najistotniejszych ich cech, nie mniej jednak, podporządkowane wymaganiom estetyki, zdolne jest wytworzyć środek artystycznego wyrazu o nieodpartym uroku. Kardynalna zaleta R. Korsakowa tkwi w umiejętności uchwycenia tego stosunku i wykorzystania całej jego oryginalności i piękna.

Na mocy paraleli, przeprowadzonej przez nas w artykule o Borodinie pomiędzy muzyką liryczną, a epiczną, badacz, dążący do dania syntezy twórczości Korsakowa, powinien zwrócić się przedewszystkiem do jego dzieł scenicznych. Z kolei jednak i z tych nie wszystkie mogą służyć za probierz w zajmującej nas kwestji. „Pskowitianka", naprz., —opera historyczna, osnuta na tle stosunków Moskwy pod carem Groźnym do wolnego miasta Pskowa, ani z punktu widzenia koncepcji ogólnej, ani jej wcielenie nie jest jeszcze miarą wielkości talentu kompozytora. „Majskaja Nocz'" i „Nocz' pod Rożdiestwo", zawierające szereg ogromnie poetycznych obrazków z życia Małej Rusi (podług Gogola), posiadają już o wiele więcej charakterystycznych dla R.-Korsakowa cech, w „Mładzie" znajdujemy prawdziwe arcydzieła jego twórczości (zwłaszcza -- w fantastycznej scenie z Kleopatrą). Ale najpełniejszym wyrazem talentu Korsakowa pozostaną zawsze jego urocze opery—bajki, jak „Śnieguroczka" „Sadko", „Bajka o carze Sałtanie", „Zołotoj Pietuszok" i inne. Wszystko, co czyni go oryginalnym, co wyróżnia go lub wywyższa ponad innych muzyków, co każe nam mówić o Korsakowie, jako o jednym z mistrzów współczesnej sztuki, w wymienionych utworach znajduje wierny, a wyczerpujący wyraz.

Zastanawiając się chociażby pobieżnie nad kompozycjami Korsakowa, nie sposób przejść milczeniem jeszcze jednej dziedziny jego twórczości. Są to wielkie obrazy i poematy symfoniczne, liczebnie znacznie ustępujące utworom scenicznym, z niemniejszym jednak pietyzmem traktowane przez autora. Z nich najświetniejsze – „Sadko" i „Antar".

O istocie tego rodzaju muzyki, zajmującej jakieś dziwnie nieokreślone stanowisko pomiędzy czystą abstrakcją muzyczną, a muzyką operową, zdarzyło się nam już mówić wyżej, w stosunku jednak do R.-Korsakowa zachodzą i tu pewne charakterystyczne zmiany, które mamy zamiar podkreślić.

Dziedzina czystej muzyki symfonicznej jest dla R.-Korsakowa niedostępną. Zeznając niemożliwość dla siebie wkroczenia w jej królestwo o własnych siłach, ucieka się on zawsze w podobnych próbach do potężnego sprzymierzeńca,—detalicznego programu słownego, który przecież w istocie swej jest czynnikiem, wstrząsającym samemi posadami metafizyki muzycznej i wręcz ją wyłączającym. Korsakow zaś, nie będąc ani lirykiem, ani metafizykiem, jest wyłącznie epikiem. Myśli więc nie pojęciami, ale epizodami o charakterze epicznym. Oczywiście i słuchacz dla zrozumienia kompozytora musi myśleć temiż kategorjami, co i autor. O ile więc jest się obecnym na którejkolwiek z oper Korsakowa, słowa śpiewu, plastyka i dekoracje ogromnie ułatwią nam to zadanie. Ale dla zrozumienia symfonicznych jego dzieł słuchaczy oczekuje następująca złożona praca: muszą uchwycić dany moment muzyczny, zestawić go z odpowiednim fragmentem programu, zdecydować, o ile trafnie dźwięki wyraziły sytuację, i dopiero poddać się w ten sposób powstałemu wrażeniu

W przeciwieństwie do takiego R. Straussa, który, wyjaśniając w niewielu słowach treść utworu, rozpuszcza następnie wodze fantazji muzycznej, programy Korsakowa są ogromnie szczegółowe, drobiazgowe niemal. Przykład—(jeden z fragmentów objaśnienia słownego do 1-ej części suity symfoniczoej „Antar"): „I oto zjawia się gazela, cudna, pełna gracji. Antar chce ją ścigac, gdy raptem straszny topot dochodzi go z wysokości, a ziemię okrywa czarny cień: potworny ptak goni gazelę. Błyskawicznie Antar zmienia swój zamiar, i kopja jego utkwiła już w potworze, który z krzykiem odlatuje. Jeszcze chwila—a znikła i gazela" i t. d. Obraz ten znalazł wprost świetne odźwierciadlenie w orkiestrze, naprz. – pogoń za gazelą i łopot skrzydeł potwora (gwałtowne pasaże instrumentów smyczkowych *con sordini*). Ale jakżeż bezradnie błąkałaby się myśl słuchacza po tym labiryncie harmonji i instrumentacji, gdyby odebrano mu program i kazano domyślać się znaczenia tych dźwięków! Pozostałoby mu wówczas jedno: rozkoszowanie

się muzyką *dla muzyki*, ale tej znowu rozkoszy R.-Korsakow dać nam nie jest w stanie. Harmonja i instrumentacja to niezbędne, prawda, ale bynajmniej nie jedyne środki wywołania pełni wrażenia.

Powyższe wnioski stosują się, oczywiście, do tych tylko ustępów jego utworów symfonicznych, gdzie kompozytor dąży do dania wiernej muzycznej odbitki szeregu takich epizodów, których ścisłość wyłącza dowolne ich pojmowanie przez słuchacza, czyniąc go natomiast niewolnikiem programu słownego. Gdzie jednak idzie o odmalowanie obrazów przyrody, tam R.-Korsakow jest wprost mistrzem, obdarzonym niezwykłą zdolnością wczuwania się w życie natury oraz przenoszenia jej piękna na stronnice partytury. Co za przepyszne ilustracje morza znajdujemy w poematach symfonicznych „Sadko“, „Szecherezada“, lub operze „Bajka o Saltanie“! Pomijam już sam stan żywiołu (burzliwy, czy spokojny), wspaniale oddany drogą stopniowego potęgowania, czy też obniżania dynamiki instrumentalnej, pomijam niewyczerpaną pomysłowość rytmiczną autora, umożliwiającą mu wierne oddanie miarowego ruchu fal, ale co najważniejsze (i co czyni Korsakowa jednym z przedstawicieli sztuki modernistycznej), to jest zdolność, jaką potrafi zapomocą jedynie żywiołu dźwiękowego osiągać w powyższych utworach efektów świetlno-barwnych, ba, nawet atmosferycznych! W słuchaczu, ogarniającym siłę, brzmienię i harmonję dźwiękową, budzi się jednocześnie przedsmak jakiejś bajecznej gry kolorów, skupień i łamań się światła, iście tęczowych błysków i polśniewań. Niektóre zaś zwroty instrumentalno-rytmiczne (nap. chromatyczne gamy skrzypiec i fletów we wspomnianym obrazie z „Saltana“) dają wyraźne złudzenia takich fenomenów przyrody, jak nap. lekkie podmuchy chłodzącego wiatru morskiego. Niemniej wspaniale maluje Korsakow las w „Pskowitiance“, a zwłaszcza „Śniegurocze“, budzącą się pod tchnieniem wiosny przyrodę (w tejże „Śniegurocze“), podnosząc tu siłę fantastyczno-epicznego wyrazu do najwyższych granic plastyki i artyzmu.

Z poszczególnych elementów twórczości Korsakowa najwyższe zainteresowanie budzi, bez wątpienia, jego świetna instrumentacja, jędrna i pełna, barwna i głęboka, miejscami olśniewająca, jak wytrysk iskier brylantowych, miejscami znów — jednolita i potężna, jak bryła spiżowa. Instrumentacja Korsakowa jest płodem twórczości raczej, niż uczoności. Kombinacje i kojarzenia timbre'ów rodzą się w jego wyobraźni tak, jak i melodyka, t. j., pod wpływem nawpół świadomej woli twórczej. Sama erudycja nie byłaby w stanie powołać do życia owej cudnej formy polifonicznej, roztaczającej wzorzysty kobierzec swych nieskończenie świeżych barw i tonów na każdej niemal stronnicy dzieł mistrza. Niewyczerpana jego fantazja podnosi orkiestrację do godności czynnika wyrazu, równego niemal melodyce. Jeśli chodzi o uczoność, to ujawnia się ona o wiele wyraźniej w dziedzinie ostatniej (t. j. melodyki). Przyćmiona w tym kierunku twórczość kompozytora zdobywa się zazwyczaj na krótkie jeno okresy melodyjne, których piękno mieści się właściwie nie tyle w nich samych, ile w zdobiącej ich ornamentyce harmonicznej tchnącej coprawda niespożytem bogactwem i pomysłowością, niezdolnej wszakże przykryć całkowicie ubóstwa pierwiastku melodyjnego.

Wpływ Wagnera na R.-Korsakowa jest niezaprzeczalny. Wyraził się on nietylko w orkiestracji, harmonizacjach, rytmice, ale i w wielu koncepcjach plastycznych oraz pomysłach melodyjnych. (Biorę pierwszą z brzegu partycję Korsakowa — „Bajkę o Saltanie“: motyw przewodni Królewny — łabędzia jest to lejtmotyw czysto wagnerowski, znowu muzyka, ilustrująca wyłanianie się z głębin morskich zaczarowanego miasta Ledienca, ogromnie przypomina wstęp do „Złota Renu (zamiast Es-dur H-dur). Przykładów w tym rodzaju nie brak i w innych dziełach Korsakowa. Podobno sam mistrz instrumentacji uznawał istnienie owych wpływów, twierdzac przytem, że Wagner był dlań zawsze niewyczerpaną skarbnicą natchnienia i wiedzy.

* * *

Dając w niniejszym szkicu charakterystykę twórczości pięciu filarów szkoły rosyjskiej (Glinki, Dargomyżskiego, Musorgskiego, Borodina i R.-Korsakowa), mieliśmy na celu uwydatnienie tych specyficznych właściwości ich kompozycji, które wyznaczają im miejsce całkiem odrębne w dziejach muzyki. Taki Czajkowski nawpół już tylko należy po tej plejady artystów, zdradzając częstokroć wyraźną skłonność do sztuki ogólno-europejskiej. Stąd też — jego popularność zagranicą. Głazunow jest wprawdzie twórcą wybitnie narodowym, ale szczególniejsze upodobanie, jakie żywi do muzyki abstrakcyjnej, (podczas kiedy istota omawianego kierunku tkwi, jak to staraliśmy się udowodnić, w kompozycjach muzyczno - dramatycznych), wywalczyło mu inne znowu miejsce wśród współ-

czesnych muzyków, mianowicie—wśród największych symfonistów doby naszej (dotychczas napisał już 9 symfonji!). Rachmaninow i Skrjabin nie wypowiedzieli się jeszcze wyczerpująco. Sądząc jednak z tego, co już napisali, pójdą raczej za lirykiem — Czajkowskim, niż za realistami i epikami, jak Musorgski lub Korsakow.

Stąd też badacz, interesujący się rozwojem muzyki specyficznie narodowej, powinien szukać materjału dla swych studjów w partycjach tych pięciu mistrzów, których twórczość próbowaliśmy zgłębić w niniejszych artykułach. Ich bowiem dzieła—to kwintesencja narodowej sztuki rosyjskiej, skupiająca w sobie najistotniejsze jej cząstki, najbardziej charakterystyczne cechy.

Z sali Filharmonji.

(Otwarcie sezonu. — Koncert muzyki czeskiej. — Pierwszy koncert symfoniczny z udziałem Józefa Hofmana).

15-go października rozpoczął się sezon koncertowy Warszawskiej orkiestry symfonicznej. Po zeszłorocznem szamotaniu się, Filharmonja, jako taka, upadła; pozostał gmach, w którym się umieściło nowe przedsiębiorstwo koncertowe pod kierunkiem pana Grzegorza Fitelberga. Kierownik tego przedsiębiorstwa przed rozpoczęciem sezonu ogłosił program, imponujący co do rozmiarów i (w większej części) jakości, z szerokiem uwzględnieniem młodszej muzyki polskiej. Powstrzymujemy się tymczasem od wypowiadania różnych „wróżb“ nowej imprezie, uważając powodzenie za zależne nie od gadatliwości pism (codziennych zwłaszcza), tylko od wykonania zapowiedzianego programu — i to dobrego wykonania: blagi dość mieliśmy już przedtem. Nowa orkiestra złożoną jest z muzyków w części dawniejszych, w części nowozaangażowanych, co się też odrazu odbiło w sposób ujemny na wykonaniu dzieł Noskowskiego, pamięci którego był poświęcony pierwszy koncert. Wspomnieć należy o pierwszej trąbce, której dźwięki trzeszczące, wybijając się ponad całą orkiestrę, były bardzo nieestetyczne, a można przecież tego uniknąć, stopniując logicznie siłę zadęcia — no i nie trzeba chcieć być słyszanym zawsze za wszelką cenę. To ostatnie da się zarzucić wszystkim instrumentom blaszanym i kotłom, które wartoby mocniej trzymać w karbach, bo i dobrze obsadzony kwintet nie może konkurować z fantazją jednej trąbki lub puzonu; kotły w dodatku, nadużywając *ff*, podwyższają nieco dźwięk, co ładnem wcale nie jest. Wszystko to, jak również brak w orkiestrze *pianissima* i niepiękne brzmienie instrumentów dętych drewnianych (à propos, któryś obój, zdaje się 2-gi, nie stroi z resztą drzewa!), takze chwiejność w akordach, czynimy zależnyn od surowego materjału orkiestry i ilości prób dotychczasowych. Zresztą wszystko to jest do poprawienia i, mamy nadzieję, będzie poprawione. Orkiestrę prowadził p. Fitelberg. O ile z uznaniem należy podnieść wykonanie „Morskiego Oka“, z mniejszem symfonji „Od wiosny do wiosny“, o tyle wykonanie „Stepu“ należy uznać stanowczo za wadliwe. Utwór ten obfituje w szczegóły muzyczno-opisowe, głęboko odczute przez Noskowskiego, które wymagają właśnie wczucia się w nie dyrygienta i wykonania możliwie plastycznego. P. Fitelberg tego nie zrobił, na czem straciła dużo subtelność pomysłów poematu. (Podkreślam: zbyt szybkie tempa, za głośne skrzypce i arfa, również trąbka, nadewszystko zaś fatalne drzewo w 3-ej myśli Allegra (b-mol).

Solistką wieczoru była p. Argasińska. Śpiewaczka ta posiada przyjemny w brzmieniu sopran, niezbyt duży, ale wystarczający dla pieśni, szkołę dość dobrą i wielką muzykalność—chociaż można poczynić pewne zastrzeżenia co do wykończenia frazesów i zbytniego unoszenia się miejscami.

Koncert 20/X pod dyrekcją p. H. Opieńskiego poświęcony był utworom trzech najwybitniejszych kompozytorów czeskich: Smetany, Dworzaka i Fibicha. Ciekawą stroną programu były nowości: 1-sza symfonja D-dur Dworzaka i z cyklu Smetany „Moja ojczyzna“ IV część tego dzieła, zatytułowana „Z czeskich gajów i pól.“ Symfonja Dworzaka jest o wiele słabszą od dobrze nam znanej V (e-mol) i posiada poza dobrą formą charakterystyczne wady autora w całej pełni. Wadami temi są: pospolite tematy, brak interesującej polifonji, nieraz wprost ordynarne rytmy i okropne przeładowanie instrumentacji blachą, nadwyraz męczące słuchaczy. Nowość z dzieł Smetany obraz „Z czeskich gajów

i pól" jest utworem bezwarunkowo wartościowym ze względu na dobrą robotę polifoniczną i niepospolite tematy; trudno go jednak omówić szczegółowo, ponieważ był wykonany nieco chaotycznie; raz rytm zachwiał się bardzo poważnie, na szczęście przytomność p. Opieńskiego uratowała sytuację. Resztę programu wypełniły znane już uwertury: Dworzaka „Husitska" i Smetany do „Sprzedanej narzeczonej" oraz idylla Fibicha „O zmierzchu." Dzieła te, szczególnie uw. do „Sprzedanej narzeczonej", były wykonane udatnie, o ile to przynajmniej było możliwe przy niezgranej jeszcze orkiestrze. Solistka wieczoru, p. Proftówna, grała na arfie nocturn Kliczki; grała dobrze, ale utwór sam jest bardzo słaby i nieoryginalny.

Na koncercie symfonicznym w charakterze solisty wystąpił Józef Hofman. Przyzwyczajeni przez różnych wirtuozów do podziwiania ich zalet techniczno-fizycznych i wogóle samej osoby, ze zdziwieniem i zachwytem słuchamy Hofmana, grającego koncert G dur Beethovena. Uderza nas nie technika nadzwyczajna, nie subtelność dotknięcia i wykończenie frazy, w czem niema sobie równego, lecz to wgłębienie się w dzieło Beethovena, odbicie jego myśli muzycznych w kształtach, obmyślonych do najdrobniejszych szczegółów i ujętych w całość estetyczną, bez plamki najmniejszej. Słuchając gry Hofmana, nie podobna myśleć o nim: przed nami stoi dzieło gienjalne w całej swej nieskazitelnej piękności; Hofman świadomie, umyślnie, dzięki swej wysokiej kulturze, usuwa się na plan drugi, wysuwając naprzód autora. To właściwie dopiero jest artyzm; tutaj kończy się wirtuozerja! Jest to najszczytniejszy i najtrudniejszy sposób wykonania, możliwy dla tego tyko, kto w stanie jest objąć i wchłonąć w siebie dzeło gienjalne; dla tego więc, kto się sam zbliża do gienjalności.

Drugim utworem, granym przez Hofmana, był koncert Es dur Liszta. Koncert ten, wykonywany przez wszystkich wirtuozów, stał się ogranym i banalnym. W wykonaniu Hofmana jednak to dzieło zmieniło swój wygląd: tam, gdzie przywykliśmy do efekciarstwa, przesady, sentymentalizmu i wogóle narzucania wszelkich, właściwych każdemu wykonawcy, upodobań — tam zauważymy zupełne pominięcie tego wszystkiego; widzimy dzieło Liszta możliwie wyszlachetnione, ujęte w całość, złożoną z mnóstwa przeróżnych linji. Hofman tutaj wykazuje ogromne bogactwo kolorytu fortepjanowego i mistrzowskie panowanie nad nim: takie mnóstwo odcieni od najdelikatniejszego pianissima do groźnego fortissima, a jednak żadnego dźwięku ostrego lub zgrzytu. To jest wielki artysta! Orkiestra pod dyrekcją p. Fitelberga dobrze towarzyszyła Hofmanowi do koncertów, natomiast w wykonaniu wstępu do „Meistersinger'ów" było czuć brak miary w tempach i brzmieniu poszczególnych grup instrumentów i passaż 1-ych i 2-ich skrzypiec unisono, nie był razem grany. To rażąco odbijało się od gry Hofmana, dlatego chyba i „Rapsodja Litewska" Karłowicza, chociaż poprawniej wykonana, nie zdołała zainteresować słuchaczy.

P. RYTEL.

Kronika.

= **Opera warszawska**, którą do Nowego Roku ma prowadzić towarzystwo, złożone ze śpiewaków pod dyrekcją administracyjną p. Sergjusza Mataxiana, przejdzie następnie w imprezę włoską Na mocy kontraktu, który w tych dniach będzie podpisany, w dniu 1-ym stycznia 1910 r. dzierżawę Opery obejmie p. Castellano z Medjolanu. Dyrekcja teatrów zobowiązała tego przedsiębiorcę do utrzymania dotychczasowych chórów opery i orkiestry. Pan Castellano obejmuje również dyrekcję opery w Odesie.

= **P. Helena Łopuska-Wyleżyńska** wyjechała na szereg koncertów za granicę. Artystka koncertować będzie między innymi w Lipsku, Berlinie i Pradze czeskiej.

= **P. Ignacy Neumark** objął stanowisko kapelmistrza w nadwornej operze w Karlsruhe.

= **Moskwa**. Stosownie do tradycji sezon operowy w Wielkim teatrze rozpoczęto operą Glinki „Życie za cesarza." W teatrze Sołodownikowa wystawiono po raz pierwszy w języku rosyjskim „Spiewaków norymberskich".

— Artyści-polacy, zamieszkali w Moskwie, urządzają w sali konserwatorjum 22 października st. st. koncert, na którym mają zamiar zapoznać tamtejszą publiczność z najnowszymi utworami młodych kompozytorów polskich. Współudział w koncercie biorą panie: Miller-Choroszewska i Robowska (fortepjan), Norska (śpiew) i pp. Sibor (skrzypce) i Sekar-Rożański (śpiew).

= **Muzyka w Finlandji.** Nowa opera Melartona „Aino“ wystawiona będzie w fińskim narodowym teatrze w Helsingforsie w listopadzie r. b. Partję tytułową śpiewać będzie Aino Akté. Premjera drugiej nowej fińskiej opery „Daniel Hjort“ Palmirona odbędzie się w marcu r. p. Sibeljus pracuje nad nową (4 z kolei) symfonją, którą ma zamiar wystawić w bieżącym sezonie. W kwietniu przyjeżdża do stolicy Finlandji Massenet i dyrygować będzie własną operą „Thais“, która ma być śpiewana w języku francuskim z udziałem Aino Akté.

= **„Quo Vadis“ Nowowiejskiego.** Związek stow. chóralnych w Amsterdamie, złożony z 400-u członków czynnych pod kierownictwem dyrektora Jana Schoonderbeck'a wykonał z powodzeniem w tych dniach w wielkiej sali Konzertgebouw'u nowe oratorjum dramatyczne „Quo Vadis“ Feliksa Nowowiejskiego z Krakowa. Jako soliści wystąpili: pani Kubbenga-Burg z Amsterdamu (Lygja), pp. Gerard Zalsman z Haarlemu (św. Piotr), Jakób Caro z Utrechtu (wódz pretorjanów). Do organów zasiadł p. Ludwik Robert z Haarlemu.

Dzieło wywarło na zapełniających salę słuchaczach głębokie wrażenie. Obecny kompozytor, po scenie w katakumbach oraz przy końcu, był przedmiotem owacji.

= **Mahler** pracuje obecnie nad nową (VIII) symfonją. Dziełem tem ma zamiar autor wprowadzić w zdumienie świat cały. Do wystawienia nowej symfonji potrzeba będzie około 1000 wykonawców (orkiestra, soliści, chóry). Utwór Mahlera ma być grany po raz pierwszy pod dyrekcją kompozytora w Monachjum.

= **Weingartnera** spotkał bolesny wypadek. Podczas próby w operze nadwornej przewróciła się kulisa i, spadając, poraniła ciężko znakomitego kapelmistrza, śpiewaka zaś nadwornego, Schmiedesa, uderzyła w głowę.

= **Wagneriana.** Grupa wielbicieli Wagnera zebrała kapitał w celu kupienia willi Trybszen (w pobliżu Luzerny), którą obywatele miejscowi mieli zamiar przeznaczyć jakiejś instytucji publicznej. Postanowiono utrzymać willę w takim stanie, w jakim była podczas przebywania w niej Wagnera (1866—1872). Oprócz tego w willi tej, w której stworzył mistrz niejedno arcydzieło, ma być założone nowe muzeum wagnerowskie.

= **Pamięci Joachima.** Przyjaciele i uczniowie Joachima zbierają składki na ufundowanie w głównej sali berlińskiej Hochschuli statuy zasłużonego artysty i pedagoga.

= **Ateny.** Wystawiona po raz pierwszy opera „Didona“ kompozytora greckiego, prof. Lavranga (uczeń Massenet'a), doznała tak życzliwego przyjęcia, że autor, zorganizowawszy orkiestrę i chóry, ma zamiar urządzić tourneé i wystawić dzieło w większych miastach Grecji.

= **Madryt.** Operę dyrektora Tow. filharmonijnego w Barcelonie, Grignon'a, „Hesperia“ (temat do libretta zaczerpnięty z epoki zawojowania przez Rzymian półwyspu Pirenejskiego), przyjęto z dużem uznaniem.

= **Marsylja.** W majątku Pawła Bargatier wystawiono pod gołem niebem, przy świetle księżyca, operę Gluck'a „Ifigenja w Taurydzie.“ Niezwykle to przedstawienie operowe wywarło duże wrażenie

= **Kassel.** Wobec wybudowania nowego teatru (kosztem 4 miljonów marek) stary przybytek sztuki zamknięto. Uroczystości tej towarzyszyło odegranie opery Spohra „Jessonda.“ Przy teatrze tym, który należy do najstarszych w Niemczech (wzniesiony był w r. 1766) przez długie lata, począwszy od r. 1822, spełniał Spohr obowiązki kapelmistrza.

= **Rzym.** Według zapewnień prasy wystawienie „Elektry“ w teatrze „Constanzi“ nie doszło do skutku ze względu na postawiony warunek przez nakładcę „Elektry“ zapłacenia 36 tysięcy fr. honorarjum autorskiego. Obecnie jednak firma Adolf Fürstner, nakładem której wydaną została partytura „Elektry“, komunikuje, że za prawo wystawienia tej opery w teatrze „Constanzi“ żądała tylko 6 tysięcy marek.

= **Rzym.** Sezon operowy w teatrze Constanzi rozpocznie się 16 grudnia „Trystanem i Izoldą.“ Izoldą będzie Kaszowska, Trystanem Rousselière artysta Wielkiej opery w Paryżu. Kierownictwo artystyczne teatru spoczywa w ręku Mascagni'ego.

= **Barcelona.** W „Gran teatro del Liceo“ wystawione będą w sezonie bieżącym następujące dzieła sceniczne: „Latający Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Pierścień Nibelungów“ „Trystan i Izolda“, „Salome“ i „Tiefland“ d'Alberta. Najwięcej zainteresowania wśród miejscowej ludności wzbudza zapowiedź wystawienia opery „Tiefland“, ze względu na przebywanie autora libretta, poety Guimezy, w Barcelonie.

= **Paryż.** Dyrekcja wielkiej opery poleciła swojemu baletmistrzowi przejść kurs gimnastyki rytmicznej Dalcroze'a i zaznajamiać następnie z tą metodą corps de balet.

= **Petersburg**. Plan przedstawień operowych w teatrze maryjskim zapowiada następujące wznowienia: w październiku wystawiony będzie „Orfeusz i Eurydyka“ Glucka, w lutym—„książe Igor“ Borodina i „Trystan i Izolda“ Wagnera (z udziałem Fel. Litvinne), w grudniu z powodu jubileuszu Cui pójdzie jego „Angello,“ w styczniu jedyna nowość sezonowa „Miranda“ Kasanli'ego; zapowiedziano również wznowienie „Proroka“ Meyerbeera i „Kordelja“ Sołowjewa,

= **Wenecja**. Młody włoski kompozytor Wolf-Ferrari ukończył dwie nowe opery: „Tajemnica Zuzanny” intermezzo w jednym akcie i „Ozdoba Madonny”. Premjera pierwszego dzieła odbędzie się w październiku r. b. w nadwornym teatrze w Monachjum pod dyrekcją Mottla, drugie zaś ukaże się po raz pierwszy na scenie Opery komicznej w Berlinie w marcu r. 1910.

= **Biarritz**. W dawniejszej posiadłości Pabla Sarasate urządzono salę koncertową w połączeniu z muzeum imienia zgasłego wirtuoza gry skrzypcowej.

= **Monachjum**. Dyrekcję 12 koncertów abonamentowych Konzertverein'u objął Ferd. Löwe, przeznaczając między innymi do wykonania następujące dzieła; podwójny koncert na 2 skrzypiec Bacha; Lustspiel-uwerturę Bantocka; IV, VI i XI symfonję Beetovena; symfonję fantastyczną Berlioza; Pochód gnomów Bleyela; I symfonję i koncert skrzypcowy Brahmsa; warjacje na temat dziecinnej pieśni francuskiej Braunfelsa; VIII i IX symfonję Brucknera; symfonję As-dur Elgara; symfonję g-mol № 9 Haydna; „Elfenreigen“ Klose'go; warjacje symfoniczne Kösslera; Faust-symfonję Liszta; V symfonję Mahlera; symfonję C dur, koncert fortepjanowy i uwerturę „Idomeneo“ Mozarta; koncert fortepjanowy Rachmaninowa; prolog symfoniczny do tragedji Regera; poemat heroiczny Siegel'a; symfonję C-dur № 6 Schuberta; I symfonję i koncert fortepjanowy Schumanna; „Till Eulenspiegel“ Straussa; koncert skrzypcowy Czajkowskiego; „Pentesileę“ Wolfa; Idyllę Zygfryda i uwerturę do „Latającego Hollendra“ Wagnera.

= **Ryga**. Na kapelmistrza tutejszej opery powołano Hansa Witzlera z Elberfeldu.

= **Z za kulis szkoły muzycznej w Neusztacie**. Sensacyjny proces rozegrał się przed frankentalską Izbą karną w Niemczech. Sprawa toczyła się o niemoralne postępki Badego, dyrektora konserwatorjum muzycznego w Neusztacie, których się tenże dopuszczał na swych uczennicach.

Z żałobnej karty.

— *Rosenfeld Leopold*, kompozytor duński, zmarł w majątku własnym pod Kopenhagą w 59 r. życia. Szczególną popularnością cieszyły się pieśni zmarłego. Z dzieł większych rozmiarów napisał oratorjum „Henrik og Else.“ Pisał również na fortepjan, był współpracownikiem czasopisma muzycznego „Musikbladet“ i zażywał wyjątkowej reputacji jako profesor śpiewu.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Zarząd Warszawskiego Związkn Muzyków zawiadamia PP. członków, iż w niedzielę dnia 14-go listopada odbędzie się Ogólne zebranie o godzinie 10-ej rano w pierwszym, a o godzinie 11-ej rano w drugim terminie prawomocne bez względu na ilość członków. Miejsce zebrania będzie wymienione w zawiadomieniach imiennych.

Porządek dzienny zebrania.

1. Złożenie mandatów Zarządu Związku.
2. Wykaz kasy i ogólny stan finansowy Związku.
3. Wybory do Zarządu.
4. Kwestja pisma „Młoda Muzyka.“
5. Dopełnienie instrukcji dla Zarządu.
6. Taryfa płacy dla kompletów restauracyjnych i kawiarnianych.
7. Wolne wnioski.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki**.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej. Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 69.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Niecała 12-8, przyjmuje od 10 — 12 i od 5 — 7.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Lewicka Wilhelmina Krak. Przedm. 38.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
ZyndramKościałkowska L., Barbary 8 m. 20.

Nauczyciele gry fortepianowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Czerniakowska 81.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 45.
Gawroński Wojciech, Składowa 4.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Kruziński Wincenty, Nowy Świat 24—14a.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Ś-to Jańska 2.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytlówna Aniela, Długa 29.
Sędzimir Wiktorja, Złota 57.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonora, Chmielna 29.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wiśnicka Janina, Erektoralna 20.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Smolna 15.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Nauczyciele gry na wiolonczeli

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 69.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy chórów dziecięcych

Lipińska Bronisława, Żórawia 21.

Kierownicy zespołów orkiestrowych

Konopasek Feliks, Chmielna 56.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Zespoły na dwa fortepjany

Dąbrowska Marja, Hoża 3, przyjm. od 3—7.

Związki.

Związek muzyków, Chmielna 30.
Związek Polskiej Młodzieży Muz., Chmielna 30.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych na prowincji.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.) lekcje fortepjanu, teorji, harmonji, instrumentacji.

Kijów.

Wielohorski Aleksander, Wielka Żytomierska 38, m. 6, lekcje fortepjanu i przedmiotów teoretycznych.

Włocławek.

Neumark—Sokołów Wera uczennica prof. Teichmüllera w Lipsku; lekcje gry fortepjanowej.

Kraków.

Heumann Stanisława, Batorego 18; lekcje śpiewu solowego.

Umeblowania stylowe **LUDWIK ORTHWEIN** w Warszawie, Mazowiecka 2. *(Magazyn znacznie powiększony).*

Wyroby Platerowane Tow. Akcyjnego **Norblin, Br. Buch i T. Werner** *w WARSZAWIE.* MAGAZYNY: Krakowskie-Przedm. 67 i Marszałkowska 127. w Łodzi, Piotrkowska 11, dom Scheiblera.

Żądajcie tylko uznane za najlepsze płyty gramofonowe „SYRENA".

Restauracja „BRISTOL" w Warszawie.

Żądajcie wszędzie Mydło „MODERNE", Ekstrakt „Exquis" wodę kolońską „Hollandaise" T-wa Akc. Fr. Puls.

WYKWINTNE LIKIERY FRANCUSKIE „PRUNELLE AU COGNAC" „SUC" SIMON AÎNE CHALON SUR SAÔNE

Najlepsze czekolady w świecie **GALA PETER** **KOHLER**



Elixir do zębów **„Glossa"** O przyjemnym smaku, nie ustępujący tego rodzaju zagranicznym środkom. Wyrabia aptekа E. GESSNERA w Warszawie, Jerozolimska 27.



Karol F. FIŠER WARSZAWA, *Mazowiecka 10.* Kompletne Urządzenia Biurowe.

Zegarki OMEGA

Dostać można u pierwszorzędnych zegarmistrzów.

Największe powagi lekarskie całego świata polecają PASTYLKI

GÉRAUDEL'a

jako środek leczniczy, usuwający radykalnie **chrypkę, katar, kaszel** oraz wszelkie choroby dróg oddechowych. Cena pudełka 85 kop.
UWAGA: Oryginalne pudełka zaopatrzone są w **czerwoną** etykietę z firmą głównego przedstawiciela na Królestwo i Cesarstwo: „Fabian Klingsland, Warszawa".



Gorsety **„AURELJA"** Pierwszej w kraju Mistrzyni Akad. Paryskiej. Marszałkowska 115, Telefon 53-07. Chmielna 29, Telefon 72-62. Elektoralna 47, Telefon 82-51.



Herman & Grossman

Warszawa, Mazowiecka 16. WARSZAWA — MOSKWA. **Fortepiany, Pianina „Angelus Orchestral" „SYMPHONY"** pianino „CROWN". *Telefon 5-55.* CENNIKI ILLUSTROWANE GRATIS.



NAJBLIŻEJ FILHARMONJI **Wielka Kawiarnia** St. OSTROWSKIEGO Marszałkowska róg Złotej.

FIRMA EGZYSTUJE OD ROKU 1875. **L. Lipiński** Magazyn i Fabryka Wyrobów Jubilerskich. *Wierzbowa 7, (Plac Teatralny), Telef. 75-12.* Brylanty, rubiny, szmaragdy, szafiry i perły oraz biżuterja złota i srebrna. Srebra stołowe gładkie i stylowe. Zegarki złote z brylantami.

Atelier „MODERNE" *Marszałkowska 131. Telefon 31-69.*

E. Modzelewski *Marszałkowska 81b, Telefon 30-52.* Fotograf Filharmonji: Warsz. i Opery. Zakład Artystyczno-Fotograficzny, Portretowy.

Noisettine, Milka Yelma **„SUCHARD"** *Najlepsze czekolady dostać można wszędzie.*

„WALDSZLESCHEN" Poleca się Piwo Pilzeńskie i Monachijskie *we wszystkich Handlach Win i Restauracjach.*